

# Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes

---

Verónica Leuci

Universidad Nacional de Mar del Plata - Celehis - CONICET

## **Resumen**

En este trabajo proponemos estudiar la poesía de Gloria Fuertes, para advertir de qué modo se construye el sujeto poético, como parte de un “universo popular” que diseña su poesía a través de temas, procedimientos y personajes diversos. En particular, nos detendremos en aquellos poemas que introducen nuevas voces poéticas, como “hablantes” que se apropian también del pronombre “yo” e intercalan nuevas historias en la escena poética. Tal propuesta supone e implica pensar los límites entre la autobiografía y la ficción a partir de estrategias enunciativas tendientes a disolver la conexión entre el pronombre “yo” como categoría textual y la voz del poeta.

## **Palabras clave**

Poesía española contemporánea - Gloria Fuertes - sujeto poético  
- monólogo dramático - hablantes

### ***Voices and Stories in Gloria Fuertes's Poetic Scene***

#### **Abstract**

In this article we propose to study the poetry of Gloria Fuertes, in order to see the configuration of the “lyric subject”, as part of a “popular universe” which builds her poetry through subjects, strategies and diverse characters. Particularly, we focus on those poems which introduce new voices into the poetry, as speakers who also take possession of the pronoun “I” and inserted new stories in the poetic scene. This strategy calls into question the conventional and “romantic” identification between “lyric authorial figure” and the “real empirical poet”.

#### **Keywords**

Contemporary Spanish Poetry - Gloria Fuertes - lyric subject - dramatic monologue - speakers

En la poesía de la madrileña Gloria Fuertes (1917-1998) –una de las voces más singulares y, simultáneamente, menos exploradas del “medio siglo” español- sobresale ya desde las primeras páginas la irrupción poemática del nombre propio de la autora como categoría textual. Este sujeto nominado, “Gloria Fuertes”, ha dado lugar a la frecuente consideración autobiográfica de su obra, tendencia insinuada por la propia escritora desde la veta autopoética (Casas) de su producción, que ha funcionado como el principal asidero para las lecturas críticas. En el “Prólogo” que escribe para la primera edición de sus *Obras incompletas* (1975), por ejemplo, Fuertes postulaba en la sección denominada “Con toda sinceridad” que “mi obra en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy “yoísta”, que soy muy “glorista” (1977: 22). Asimismo, en *Isla ignorada* (1950), el libro inicial de la autora, diseñaba ya algunos de los caminos de lectura que pervivirán hasta sus poemarios más tardíos: “Gloria Fuertes soy yo [...] Mi poesía recuerda y se parece a mí” (2007: 5). Por último, en la Introducción que escribe González Rodas para *Historia de Gloria* (1980), se cita una carta de la autora en la que refuerza este carácter confesional de la escritura, emparentada con el discurrir privado del diario íntimo: “son poemas que he arrancado de mi diario íntimo (de ahí el título), es la historia de mi penúltima experiencia amorosa” (1980: 35). Así, estudiosos como Acereda, Cela, González Rodas, Ynduráin, entre otros, han subrayado en foros diversos este carácter biográfico de una poesía cuyo sentido se alcanzaría, entonces, eminentemente, a la luz de las circunstancias vitales de la poeta.<sup>1</sup>

---

1 Como indica Acereda, “el sentido de la producción literaria de Gloria Fuertes se ilumina bajo el prisma de su biografía” (1999: 159). Asimismo, en otro lugar (2000), señalaba que “su vida ilumina el conocimiento de su poesía porque estamos ante una obra autobiográfica, según afirmó la misma poeta” (145). Por su parte, González Rodas apunta también al

El rótulo de “poesía autobiográfica”, sin embargo, se torna un concepto controvertido, en especial porque parece arrastrar ciertos lastres confesionales, provenientes de las malas lecturas del romanticismo, que han asociado al sujeto lírico con la voz del poeta “real”.<sup>2</sup> No obstante, y teniendo en cuenta la mayoritaria coincidencia teórica actual en torno del carácter ficticio o imaginario de la enunciación poética, no podemos desconocer, desde una necesaria postura pragmática, que el nombre propio que asoma en el plano poético concuerda y nos proyecta hacia el exterior: hacia la figura de la autora que firma y publica los libros, que es

estatuto testimonial de su producción, al postular – esta vez, invirtiendo los términos - que “para conocer su vida basta leer su obra” (1980: 33). El escritor Camilo J. Cela, amigo de la poeta, se preguntaba a su vez en una breve nota publicada en el Diario *ABC* de Sevilla por este empeño en la fusión de la vida y la palabra: “¿Por qué, Gloria Fuertes, te empeñas en que nos aprendamos tu cédula de memoria? Tu madre era de clase media, tu padre de clase baja [...] ¡Qué envidia, Gloria, que hayas acertado a fundir la sangre con la palabra!” (1995: 15). Finalmente, Ynduráin, uno de sus primeros y más importantes estudiosos, en el Prólogo a su *Antología* editada por Plaza y Janés en 1979, extrema la consideración confesional al acudir a conceptos como “verdad”, “fidelidad” o “sinceridad”, que parecen remitir a una concepción más ética que estética de su producción, aludiendo al “consejo y compromiso de ‘no mentir’, lema de fidelidad a la verdad propia, muy de acuerdo con la intención de la escritora a lo largo de su obra toda, alarde de sinceridad”(1979: 21).

2 En este paradigma, la poesía fue concebida como la expresión del “alma” del poeta, imprimiéndole entonces un carácter de veracidad y sinceridad, como efusión de ese sujeto que, en consecuencia, se tornaba un “sujeto ético” (Combe 1999). Esta postura, como puede suponerse, privaba a la poesía del estatuto ficticio de la enunciación. Posteriormente, sin embargo, huelga señalar que desde posicionamientos variados, ya desde la crítica al pensamiento romántico, múltiples autores han objetado esta tendencia que ubica la poesía en el terreno de la “dicción”, al refutar la idea de realidad o de veracidad de los enunciados del sujeto lírico, reivindicando en cambio su estatuto ficcional o imaginario (Mignolo, Herrstein Smith, Lázaro Carreter, Pozuelo Yvancos, etc.).

antologada, que brinda entrevistas, que hace apariciones en radio y televisión, etc. “Gloria Fuertes” congrega pues dos universos en polémica: el verbal, que la diseña como un “ser de papel”, y el social-institucional, en el que habita en su faceta de “autora”. Es decir que la consideración tropológica o lingüística de esta figura – proclamada desde las corrientes más “negativas” (Scarano 2000) (Derrida, Paul de Man, etc.) – se torna tan impertinente como la ingenua concepción biográfica de ésta: el abordaje pragmático no puede eludir que el nombre elegido e incluido en el poema y los múltiples datos empíricos que se imbrican en la escena poética tienen su correlato en el mundo extratextual, como huellas de un contexto y de una persona que deja su traza en el discurso. Así, en una zona intermedia, en un juego bivalente y pendular que no reclama ni verdad ni falsedad, ni tensa los extremos de la biografía (*byos*) ni de la ficción (*graphie*), la actual categoría de “autoficción” – de gran vigencia en el panorama crítico, en especial, asociada a la narrativa – parece una vuelta de tuerca interesante al intentar asediar este fenómeno complejo, que nos instala como lectores en el cruce de la autobiografía y los protocolos de lectura ficcionales del género. Especialmente, esta “tercera posición” –la que brinda la autoficción– exhibe su pertinencia a partir de la incorporación poética de estrategias concurrentes que problematizan y ponen reparos a la consideración puramente autobiográfica de la obra. En el caso de nuestra poeta, éstas se agrupan en tres matrices concretas que anidan en el corazón de su poesía: los desplazamientos o “contorsiones” gramaticales de ese sujeto nominado hacia la segunda o tercera persona (que la objetivan, como un “tú” o un “ella”); los juegos polisémicos con el nombre propio, explotado simultáneamente, desde la retórica, como “nombre común”; y, en particular, la utilización de la técnica distanciadora del monólogo dramático, a través de la cual la voz es otorgada a nuevos hablantes que impiden de modo manifiesto

la identificación entre el “yo” y el poeta.

Aquí, nos ocuparemos del tercer eje, para ver de qué modo se entreveran en su escena escrituraria ese carácter autobiográfico –“yoismo” o “glorismo”, al decir de la autora- con posicionamientos discursivos que matizan y polemizan ese tenor confesional. Así, podemos advertir en primer término un “yoismo” que no es egoísta, sino “expansivo” (1977: 30): “me parecen incompletos, aunque sean buenos, los poetas que escriben y confiesan escribir para sí mismos. La útil expresión es más importante que la inútil perfección” (1977:30). Su poesía, que en sus albores coincide con las poéticas sociales de posguerra, despliega un compromiso social de la escritura que se mantendrá a lo largo de toda su obra, durante casi medio siglo. Este marcado afán comunicativo suscribe la función testimonial de la palabra poética, y se traduce en un perfil “juglaresco” de su imagen de poeta, con frecuentes actuaciones tendientes a la incidencia social (creación del grupo “Versos con faldas”, recitales de poesía a sala llena, creación de la primera biblioteca infantil ambulante, etc.). Estas concepciones de la poesía y el poeta se reflejan en su producción en la constitución de un universo poético entramado en la confluencia de temas, personajes y estrategias de marcado cuño popular. Su escena lírica se compondrá en el cruce de voces y actores procedentes de los sectores más relegados del espectro social, junto con procedimientos escriturarios que recrean el habla coloquial y aportan matices orales a la enunciación: paranomasias, retruécanos, repeticiones, juegos conceptistas, uso del romancero, apropiación de frases lexicalizadas, expresiones chabacanas y vulgares, refranes, etc.

Su poesía diseña un “maravilloso retablo popular” –tal el sugerente título propuesto por Benítez– a través del cual el ejercicio poético se desacraliza, mostrando su cercanía con la vida cotidiana, como formulaciones “antiheroicas” y desmi-

tificadas del poeta y su labor. En este panorama, la recurrente inclusión del nombre propio de la autora como categoría textual perfila los contornos de un sujeto determinado por su oficio de poeta que se presenta acentuadamente humanizado, es decir, definido por una estatura que lo emparenta con ese mundo suburbial que (re)crea en sus poemas y del cual el lector puede sentirse partícipe. Este sujeto – que denominamos *sujeto autoficcional*, por estar tensado entre la proyección biográfica que aporta la coincidencia nominal con la autora y el estatuto ficcional que le otorgan las convenciones de lectura del género –<sup>3</sup> parece componerse como el protagonista de un elenco que es, empero, plural y polifónico. El de poeta se funde como un rostro y oficio más del universo popular; por eso, se acudirá constantemente a la “cantera” biográfica, la fuente más prolífica en el pretendido trazado humano del “personaje de poeta” que recorre la poesía, toma la palabra, y rehúye de imágenes mitificadas de escritor.

La propia Fuertes y diversos críticos han leído en la imagen de la “cabra” utilizada en el curioso poema “Cabra sola” (*Poeta de guardia*) un correlato de un carácter “extraño”, “otro” de su figuración, cuyos primeros versos dicen: “Hay quien dice que estoy como una cabra,/ lo dicen, lo repiten, ya lo creo/ pero soy una cabra muy extraña” (1977: 25). La elección de dicho animal, asociado en sus usos coloquiales a la locura –“estar como una cabra”– ratifica una lectura antipoética del *yo*, a la vez que será esta condición la que permita, de nuevo retomando el acopio de los saberes populares, decir “la verdad”, condición insoslayable de su pintura poética figurativa. En este sentido, como advierte Payeras, la idea de “locura” que maneja la poeta no parece

---

3 Este concepto ha sido trabajado con más detenimiento en la ponencia presentada en el XVIII Congreso Internacional de Hispanistas (Buenos Aires, 2013) titulada “*Poetas y versos: autoficciones en la poesía social española*”, en julio de 2013, cuyas *Actas* se encuentran en prensa.

contraponerse a la de “cordura” sino, en cambio, y de forma paradójica, a una percepción muy aguda de la realidad (2003: 120).<sup>4</sup>

Así, amén de la idea de la “cabra” que le otorga ciertos visos “clarividentes” a la poeta, otras imágenes asociadas a este tenor “estrafalario” representan asimismo diversas aristas del carácter poliédrico de su figuración; la imagen del saltimbaquí, de la *enfant terrible*, o del personaje argentino “Mafalda” (Pellarolo) han sido algunas presencias vinculadas a esa curiosidad impertinente y esa sabiduría que, bajo la apariencia de la ingenuidad, el desparpajo o la “maravilla” propias de la mirada infantil, promueven a la crítica y a la reflexión. El sujeto se compondrá así en la confluencia de múltiples rostros que tienen en común su lugar liminal o marginal respecto de la “norma social”, compartiendo con otros hablantes que se diseminan en su poesía cierta atmósfera “circense”. De modo reiterado, sobresale en su poética la alusión a personajes extravagantes que extreman la predilección por los temas y actantes suburbiales y tiñen la escena de un carácter que oscila entre el ludismo y un humor agríndice, al estilo de “Charlot” o “Pierrot”.<sup>5</sup>

4 “El poeta y el loco pueden parecer estrafalarios si se los contempla en relación con la norma social, pero, en el contexto referido, sugieren una dimensión transgresora [...] El poeta no queda obligado a la perfección estética sino a una tarea mesiánica: la de redimir al mundo a través de la denuncia y el testimonio de lo que ve y a lo que otros –aparentemente más cualificados o sensatos– parecen estar ciegos” (Payeras 2003: 120).

5 Múltiples textos de su obra, sobre todo en los primeros poemarios, manifiestan estas conexiones con el mundo del circo. “Autobiografía”, por ejemplo, con el que se inicia *Aconsejo beber hilo*, contrapone en el repaso de su cronología vital su anhelo de otra vida posible, la circense, en desmedro del prosaísmo de su realidad: “Mi padre era obrero,/ modista mi madre./ Yo quisiera haber sido del circo/ y sólo soy esto”(1977: 71). Posteriormente, este deseo se manifiesta también en el poema “Oración” (*Todo asusta*), cifrado en la figura del payaso: “haz un milagro más,/ dame la risa,/ ¡hazme payaso, Dios, hazme payaso!”(1977: 128). Asi-

La presencia de figuras curiosas que asoman en las *OI*,<sup>6</sup> como “El mimo” (258), “Equilibrista” (259) o “El clown” (289) —e, incluso, la original mención de fantasmas (214), astronautas (216), muñecos (201, 288) que, sin ser arrabaleras, introducen igualmente notas extravagantes— acompañan una enunciación poética que, tras una apariencia *naïf*, solapa un humor desmitificador y carnavalesco de contornos nítidamente populares. Un pueblo que se escinde en la doble valencia de fuente y destinatario: las referencias e influencias elegidas en la poesía fuertiana se apropian casi exclusivamente de la cantera tradicional, a la vez que, como hemos destacado, ésta se plantea, sin concesiones, dirigida a un público mayoritario, como dice en el elocuente y sentencioso pareado de *HG*, “Un poeta no es poeta/ hasta que el pueblo nos lee” (246). En este panorama, este sujeto no sólo es vocero de los sectores más humildes sino que, en una apuesta polémica, permite el ingreso protagónico de estas presencias *otras* —incluso, muchas veces, con nombre propio— a las que se cede también el turno de palabra. Estas voces que se intercalan a la dicción poética principal se incluyen, como mencionamos, bajo la fórmula del monólogo dramático. A través de este procedimiento se habilita un desplazamiento enunciativo: la primera persona se aleja del

mismo, “Nací para poeta o para muerto” (*Ni tiro, ni veneno, ni navaja*), alterna en sus tres estrofas disyunciones que representan opciones potenciales de su identidad y de su destino: poeta/muerto, puta/payaso, nada/soldado. En todos los casos, la elección caerá en el término que representa mayor dificultad, pero que conlleva, respectivamente, una apuesta por la dignidad en pos de la supervivencia, la alegría y la paz: “Nací para puta o payaso./ escogí lo difícil/ -hacer reír a los clientes desahuciados” (1977: 160).

6 Utilizaremos abreviaturas para referirnos a los tres poemarios principales de Fuertes: *Obras incompletas (OI)* —que compila libros aparecidos entre 1954 y 1973—, *Historia de Gloria (amor, humor, desamor) (HG)* y *Mujer de verso en pecho (MVP)*.

tenor confesional, ya no puede identificarse con la voz de la poeta, sino que es absorbida por dicciones heterogéneas en la escena lírica.

La utilización de esta original técnica nos remite en primer término a la poesía anglosajona. Como ha sido estudiado –entre otros, por Robert Langbaum– el monólogo dramático nos remonta en sus orígenes a la poesía inglesa posromántica, especialmente de la mano de Tennyson y Browning. De allí, sería introducido en la poesía española contemporánea por Luis Cernuda –quien se pone en contacto con la obra de dichos poetas en su exilio inglés– y recogido posteriormente por variados autores, entre los que se destacan Gil de Biedma, Brines y Valente en el “medio siglo” y, luego, los “Novísimos” en los 70. Dicho procedimiento, de límites difusos y definido frecuentemente de modo impreciso, puede ser acotado empero, como señala Thanoon (2009), en respuesta a determinados criterios específicos, entre los cuales se tornan imprescindibles, en primer lugar, la inclusión de un *hablante*: un personaje central que habla en primera persona y se “autorrevela” en el poema, una “persona” dramática, no una simple voz poemática; otro elemento insoslayable es el *interlocutor*, que puede desempeñar el papel más pasivo de simple oyente o bien, puede realizar intervenciones, pero nunca de forma directa (puesto que sino, obviamente, dejaría de ser un “monólogo” para ser un “diálogo”) sino transcritas o reflejadas indirectamente por el hablante; en tercer lugar, la relación entre ambas instancias se caracteriza por la tensión dialéctica entre la identificación afectiva y el enjuiciamiento crítico.<sup>7</sup> Estos serían pues los rasgos formales más visibles

---

7 Langbaum advierte que desde el romanticismo la poesía debe entenderse como una “poesía de la experiencia”, que se construye sobre el “desequilibrio deliberado entre experiencia e idea, una poesía que se enuncia no como una idea, sino como una experiencia de la que pueden abstraerse una o más ideas como racionalizaciones problemáticas” (95).

en la utilización genérica específica. Sin embargo, en el nivel argumental, resulta revelador para acercarnos al caso que nos ocupa que la naturaleza de los hablantes del monólogo dramático corresponde mayoritariamente a “personas censurables cuyas perspectivas (éticas, estéticas, intelectuales, etc.) están en desacuerdo con el sistema de valores de sus sociedades” (Thanoon 2009). En este sentido, se manifiesta el carácter extraordinario de la perspectiva adoptada por estas nuevas voces, cuestión que nos remite a Langbaum, al señalar que la enunciación formulada en el *monólogo dramático* genera o busca una simpatía (o empatía), y no un juicio de valor dogmático, tanto en el lector como en el propio hablante del monólogo (193).

En este contexto, la poesía fuertiana despliega una galería de nuevas “personas” –utilizando este término en su remisión dramática– que representan visiones y versiones “otras” respecto de la “norma” (moral, estética, etc.). Pordioseros, buhoneros, prostitutas, etc. serán las dicciones elegidas para recortar los “fragmentos de realidad” que quiere estampar, insistentemente, su poesía. Es interesante, no obstante, recurrir nuevamente al crítico norteamericano, quien en una de sus reflexiones más agudas advierte que en el monólogo dramático actúa “una conciencia, intelectual o histórica, que supera todo ámbito reivindicado por el hablante. Esta conciencia es la traza de la proyección del poeta en el poema” (Langbaum 178). Es decir que el punto de vista adoptado por el hablante, si bien marcadamente distinto al del autor en su identidad, esconde y suscribe en realidad la “conciencia” del poeta. Así, en Gloria Fuertes, no es casual que las voces preferidas sean las correspondientes a las de ese elenco marginal de actores

La *experiencia* enunciada en el poema se construye entonces desde una perspectiva extraordinaria que genera la “simpatía” en el lector, es decir, la suspensión del “juicio”.

secundarios y “censurables”, con los cuales el sujeto “Gloria Fuertes” se identifica, por un lado, en el plano poemático, y, de modo más amplio, conforma el sector del público hacia el cual la poeta se inclina en su quehacer escriturario.

La apropiación de esta técnica nos reenvía a uno de los pioneros en la literatura española de este rescate de voces marginales y contrarias a lo establecido que acaparan la palabra bajo la forma del monólogo dramático: Espronceda. Como es sabido, este autor elige personajes periféricos para que detenten la singularidad enunciativa en sus célebres “Canciones”: el pirata, el mendigo, el cosaco, el reo de muerte, el verdugo... serán los hablantes preferidos por este autor romántico en su reivindicación de *egos* que simbolicen la actitud rebelde y desdeñosa respecto de los órdenes vigentes, tan propia del gusto romántico. Así, estos locutores encarnan perspectivas objetables moralmente, pero legitimadas literariamente en su búsqueda idealista y transgresora de romper con límites, prejuicios y leyes de índoles diversas.<sup>8</sup> Esta singular incorporación decimonónica parece hacerse eco de un imaginario epocal, con los *Caprichos* de Goya, por ejemplo –con quien Carmen Conde asocia explícitamente a nuestra autora, ciñéndose empero al Goya de los “*Caprichos* menos virulentos

8 La inclusión y el rescate literario de personajes marginales representa una tendencia de larga data, que permite conectar la poesía de Fuertes con una serie diacrónica de textos y autores que, en distintas épocas y estéticas, eligen reflejar en sus obras los sectores sociales más “bajos”. Así, podríamos remitirnos – en una serie sucinta que exige ser ampliada - en el Siglo de Oro a la picaresca, a las pinturas de Murillo, Velázquez, etc. que retratan mendigos, golfillos, etc. o a los textos satíricos de Quevedo; luego al Goya de los *Caprichos* y las *Pinturas negras* en el romanticismo, a cierta recuperación “feísta” del naturalismo y en una vertiente del modernismo, a Baroja y Gutiérrez Solana. Aquí, sin embargo, nos detenemos en Espronceda por su utilización del monólogo dramático para la incorporación de estos personajes que, a través de esta técnica, devienen “hablantes” con voz propia, funcionando así como un claro antecedente de la propuesta poética de Fuertes.

pero más populares” (citado en Cappuccio 1993: 91)-, o el insoslayable antecedente de Jean-Pierre de Beranger, a partir de sus canciones políticas francesas.<sup>9</sup> Desde idearios claramente diversos, pues –el romanticismo en Espronceda y la poesía social de posguerra en nuestra autora– la elección de temas y personajes “bajos” representan una apuesta alentada por la reafirmación de problemáticas y subjetividades heterodoxas, anómalas, disidentes respecto de lo “correcto” y previsible, poética, política o moralmente.

En las primeras páginas de su obra encontramos ya una nueva voz en “El vendedor de papeles o el poeta sin suerte”, de *Antología y poemas del suburbio* (1954). En él, se explicita la intromisión de un punto de vista enunciativo distintivo, correspondiente a una nueva figuración de poeta que, como ha advertido Debicki, invierte el horizonte de expectativas del lector al presentar la poesía –en la jerga comercial que le aporta este nuevo hablante– como un “producto” que puede ser vendido como saldo, rompiendo con las premisas y convenciones que separan la vida cotidiana del ejercicio poético (1987: 143): “No se vaya,/ regalo poesía,/ ¡llévese este cuarteto/ que aún no me estrené!” (1977: 52). Luego, en la segunda sección del mismo libro, “Poemas del suburbio”, se dispersan textos muy narrativizados y coloquiales que construyen fragmentos, a manera de instantáneas, en las que se extractan con un detalle casi naturalista personajes, tipos y situaciones de las esferas más bajas del universo social: el niño enfermo en “Niño con ganglios”, el retrato de posguerra de

---

9 Dichas canciones, de amplia difusión y popularidad en la Francia del XIX y por las cuales su autor – al igual que Espronceda en España- fue censurado, perseguido y encarcelado por “el delito de ultraje a las buenas costumbres, a la moral pública y religiosa y a la persona del rey” (Garrido 1866: 387), constituían sátiras picarescas, con títulos como “Los capuchinos”, “El rey de Ivetot”, “Los contrabandistas” o “El viejo vagabundo”.

las mujeres de los metalúrgicos en “Las flacas mujeres”, o el “pobre de los jueves”, un mendigo estereotipado en el poema “El mendigo de los ojos”. Ahora bien, amén de estos poemas que revelan marcadamente su afán de denuncia en la muestra de la realidad más descarnada, la voz poética cede nuevamente el protagonismo a nuevos emisores, que completan el cuadro testimonial en primera persona. A través de su empleo, la enunciación se desplaza por ejemplo para otorgar la palabra a “José García” en el poema “Pobre de nacimiento”. Este texto es fundamental porque incluye la voz nominada de un mendigo, recortando y poniendo de relieve una práctica y un hablante oculto, silenciado, que increpa en el imperativo a un interlocutor explícito: “Señorito,/ dé una limosna al mendigo,/ que el hombre que le pide no le quita nada [...] José García, para servirle, sin domicilio”(65).

Luego, el “tipo” seleccionado será una prostituta en la práctica introspectiva de la confesión religiosa en “La arrepenida”. Este curioso monólogo –del cual citamos sus primeros versos– (re)crea la situación enunciativa propia del mencionado sacramento litúrgico: “Padre:/ Hace quince días que no duermo con nadie./ Me acuso,/ de no haberme ganado la vida con las manos,/ de haber tenido lujo innecesario...” (64-65). Por su parte, el obrero enfermo y anciano en su lecho de muerte se apropia de la voz en el texto “La ida del hombre”. En él, observamos el relato retrospectivo de la propia vida, en una enunciación dotada de cierto patetismo que, de modo recurrente, se estacionará en las penurias, sacrificios y resignaciones inherentes a la pobreza: “ya no te despertará mi tos de madrugada,/ ya no pasará más frío en la obra,/ se cicatrizarán mis sabañones...” (64). Por último, dentro de la misma sección, sobresale la original inclusión de uno de los poemas más conocidos de la autora: “Puesto del Rastro”. Este texto emula el pregón de los mercaderes en el Mercado del Rastro, de Madrid. Así, se despliega un inventario aleato-

rio a través del cual se yuxtaponen los objetos más diversos, remedando en esta especie de “enumeración caótica” tanto la curiosa práctica discursiva de los buhoneros, como el desorden intrínseco que presentan los puestos de los mercados callejeros: “-Hornillos eléctricos brocados bombillas/ Discos de Beethoven sifones de selt/ Tengo lamparitas de todos los precios...” (66).

La intercalación del monólogo dramático irrumpe asimismo en poemarios posteriores, que también se compilan en las *OI*. En la sección “La buena uva (Poemas de buena uva)”, de *Poeta de guardia*, por ejemplo, nuevas voces detentan el protagonismo discursivo: el sacamuelas, la prostituta, el guía, el menesteroso o un Dios humanizado y desacralizado. “El mendigo que entregaba un papel” captura nuevamente una práctica frecuentemente velada de la vida urbana, la cual apareciera ya en “Pobre de nacimiento”. Aquí, la escritura emula el pedido de socorro del personaje descripto, enfatizando la materialidad de un trozo de papel que suplanta una voz acallada: “Por favor no puedo trabajar,/ soy por lo menos sordomudo,/ tres hermanos, padre y madre muerta [...] (Devuélvame el papel no tengo copia)” (230). Por su parte, en el poema titulado “Yo”, quien se apropia de la palabra poética es un hablante también con nombre propio, Ramona: personaje que se emplaza en la dicción singular y que, incluso, refuerza este posicionamiento con el pronombre del título. Las paronomasias de los versos construyen una subjetividad distinta, prostituta y poeta, que enfatiza el distanciamiento, en especial con la inclusión de su nombre, respecto del sujeto “Gloria Fuertes”:

Yo,  
remera de barcas  
ramera de hombres  
romera de almas  
rimera de versos,  
Ramona,  
pa’ servirles.

(223).

Luego, “El sacamuelas” se estaciona asimismo en un género discursivo menor, que tiene que ver con el pregón publicitario de este personaje en su ejercicio laboral: “Mozas, mocitas, /esto no es una oferta es un regalo:/ Cajitas de píldoras mensuales para los días duros./ ¡A duro!”(240). “El guía de la abadía” representa por su lado un breve texto protagonizado por un personaje que oscila entre la religión y el regateo, despojando, paródicamente, a los elementos litúrgicos de su carácter sacro: “y aquí, la calavera de San Palemón ya anciano en el martirio [...] (Las estampitas benditas/ y pasadas por sus cuencas/ valen a treinta)”(237). En el mismo libro, “Habla el reo” permite el ingreso de otro de los rostros marginales elegidos en el ejercicio polifónico: “...- Reo a muerte,/ -por demasiado previsor-/ para hacerme un reloj; robé esta cadena” (259). “Dios llama al fontanero”, por último, uno de los textos cruciales en la muestra del tenor religioso profundamente humanizado -y humanista- que recorre la poesía fuertiana, incluye la voz de este Dios que trueca lo previsible: es Dios quien acude por socorro al fontanero. Como señala Acereda, Fuentes desmitifica a Dios y nos lo presenta como un amigo, un vecino, un Dios que requiere los servicios del hombre (2000: 6): “-Escuche usted buen hombre.../ se me ha roto este grifo de llanto./ apresure el soplete/ -no está bien que Dios lllore-” (235). En esta misma estela, se convierte asimismo en hablante poético en el poema titulado, de modo explícito, “Ahora habla Dios”, del libro *Como atar los bigotes del tigre* (1969): “Ya no crees en mí hombre,/ -por culpa de tus hermanos-/ que me salieron mal” (253-254).

En *HG* (1980), por su parte, el poemario –ya desde su título– más acentuadamente “glorista”, esconde también entre sus páginas voces ajenas en la “Canción del negro” y “Otra chica de Alterne”. En el primero, el emisor presentado

paratextualmente construye una estampa representativa de la opresión, en la estela testimonial que caracteriza la poesía de Fuertes desde sus primeros libros; esta vez, sin embargo, la crítica no remitirá – como en los casos anteriores – a los abusos y represiones de cuño fascista, sino que el recorte de este “tipo” social funciona como sinécdoque de una situación que excede el contexto español: la esclavitud: “Los blancos me quitaron la libertad/ pero no pudieron contra mi piel,/ yo sigo negro y libre en la América del Norte.” (118). “Otra chica de alterne”, a su vez, extracta un relato *in media res* de su vida, jugando entre sus proyectos y su realidad a partir de la anta-naclasis, que escinde el significado del término “barra” como símbolo de su pasado trunco como bailarina y su presente de prostitución en los bares nocturnos: “Ahora también hago barra/ pero es otra cosa con ginebra y tíos.” (1980: 291).

Posteriormente, en los trazos finales de su escritura, en *MVP* se incluye una sección final denominada “Tipos ilustres” en la cual se recogen distintas estampas de personajes curiosos: “Tomasa la payasa”, “La paca”, el sereno, pitonisas, travestis, sibilas... Entre ellos, se presenta de modo reiterado un monólogo dramático, como coletazos finales de una operatoria más asidua en sus primeros libros, como hemos destacado. En él, ya sin el tenor social precedente, se otorga voz a un nuevo poeta, “Arturo”, que representa paródicamente una visión vapuleada y superflua de los alcances de la poesía, cuyo objetivo principal es, en este caso, obtener los favores sexuales de su destinatario: “A Filomena no le gustan las letras/ ni lo que escribo,/ pero besa que apresa/ duerme conmigo” (180).

Pordioseros, vendedores ambulantes, prostitutas, poetas callejeros pues, en sus singularidades y como conjunto, se emparentan como *alter-egos* posibles –o “espejos distorsionados”, al decir de Payeras (2003: 121)– de la identidad poética, de claro perfil antiheroico, en comunión con las esferas

más bajas del mapa urbano y social. En este sentido, se destaca que los poemas que contienen a estos nuevos “hablantes” aludan de modo reiterado a la oralidad, emulando actos de habla que albergan fuerzas elocutivas y performativas, con incidencia “real”: la confesión religiosa, el pregón, el pedido de limosna, etc. Si bien estos locutores engloban perspectivas “extraordinarias” y en cierta medida “objektuales”, es plausible advertir que, como afirmaba Langbaum, en ellos se esconde de modo simultáneo “la traza de la proyección del poeta en el poema”, que suscribe como “conciencia intelectual o histórica” dichos enunciados que, al igual que la poesía, también pueden albergar fuerzas performativas que trasciendan el regodeo estético para proyectarse hacia la serie social.

Como el Dios que se construye en la poesía de Fuertes y que hemos leído – “oído” – en primera persona, en textos que lo despojan de su carácter místico para presentarlo como una figura terrena y próxima, el poeta tampoco será un “demiurgo”, sacralizado y ensimismado en su torre de marfil, sino que se afirmará como uno más entre los hombres, en especial los de extracción más humilde. El sujeto no es sólo mediador de estas voces solapadas sino que permite su ingreso protagónico a una escena lírica que se vuelve, así, diversa y plural. En este sentido, por último, el desplazamiento enunciativo que delega la singularidad pronominal a nuevas presencias, a través de la técnica distanciadora del monólogo dramático, permite difuminar los contornos autobiográficos en la aproximación a su obra, en la puesta en escena de un repertorio multivocal que también reclama la palabra e intercala sus historias adventicias en el universo literario.

## Bibliografía

- Acereda, Alberto (1999). "Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes". *Letras femeninas*, 25, 155-172.
- (2000). "Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria". *Monteagudo. Revista de Literatura española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 5, 143-157.
- Benítez, Rubén (1980). "El maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes". *Mester*, 9 (1), 21-33.
- Cappucio, Brenda (1993). "Gloria Fuertes frente a la crítica". *Anales de la Literatura Española contemporánea*, Vol. 18, 1-2, 89-112.
- Casas, Arturo (2000). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". En Romera y Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, 209-218.
- Cela, Camilo José (1995). "El ángel puteado". *ABC (Sevilla)*, martes 28/03/1995, 15 en <http://hemeroteca.abc-desevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1995/03/28/015.html> (consultado en julio de 2013).
- Combe, Dominique (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía" en Cabo, Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, 127-153.
- Debicky, Andrew (1987). *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar
- Fuertes, Gloria (1977 [1975]). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- (2004 [1980]). *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)*. Madrid: Cátedra.
- (2006 [1994]). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra.
- Garrido, Fernando (1866). *Historia de las persecuciones políticas y religiosas ocurridas en Europa desde la Edad Media hasta nuestros días*. Vol. 6. Barcelona: Salvador Manero. En [books.google.com.ar/books?id=MApAAAAAcAAJ](http://books.google.com.ar/books?id=MApAAAAAcAAJ) (consultado en julio de 2013).
- González Rodas, Pablo (2004, [1980]). "Introducción" a *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)*. Madrid: Cátedra, 31-51.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.

- Payeras Grau, María (2003). *El linaje de Eva: tres escritoras españolas de postguerra: Angela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: SIAL.
- Pellarolo, Silvia (1991). “La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma”. *Literatura Femenina Contemporánea. VII Simposio Internacional*. Instituto Literario y Cultural e Hispánico. Diciembre, 69-78.
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- Thanoon, Akram Jawad (2009). “Los requisitos formales del género del monólogo dramático”. *Revista Espéculo*, 41, 2009, publicado en Internet, [www.ucm.es](http://www.ucm.es)
- Ynduráin, Francisco (1979). “Prólogo”. *Antología*. Barcelona: Plaza & Janés, 9-45.